

GLOBALIZACIJA IN TOTALITETA

ERNEST ŽENKO

I.

Na pragu tretjega tisočletja postaja očitno, da izraz *globalizacija* lahko relevantno opiše smeri raziskovanja na različnih področjih družbenih dejavnosti, vključno z estetiko. Medtem ko tehnološke, ekonomske in politične sile med seboj prepletajo ljudi, kot še nikoli poprej v zgodovini, je potreba po raziskovalnem delu globalnega dometa, postala absolutna nujnost. Pričakujemo lahko, tako kot ameriški filozof in kritik Fredric Jameson, da bo teoretizacija globalizacije »konstituirala horizont vse teorije v času, ki je pred nami«.¹

Kljub temu, da pojma globalizacije ne moremo preprosto definirati – kajti očitno je, da pade iz okvirov uveljavljenih akademskih disciplin, ukoreninjenih v dejanskostih devetnajstega stoletja – vemo vsaj to, da zrcali oz. opisuje spremembe, ki so se zgodile na svetovnem trgu in na področju globalnih komunikacij. Vendar pa, kot je ugotovil Masao Miyoshi, vse skupaj ni tako preprosto: »Če globalizacija pomeni, da je svet zdaj enotnost brez šivov, v kateri vsakdo enakovredno sodeluje na področju ekonomije, se globalizacija očitno še ni zgodila.«² Podobno, če ta izraz pomeni, da so deli sveta med seboj povezani, potem globalizacija ni nič posebej novega, saj se je začela že pred stoletji s Kolumbom in nemara celo z drugimi popotniki pred njim. Pojem globalizacije – čeprav še vedno nejasen – je torej že zlorabljen, kar pa prav tako ni nič novega, če se spomnimo na to, kar se je ne tako davno zgodilo z izrazom *postmodernizem*; oba pojma pa sta prav gotovo v nekem tesnem odnosu, če že ne predstavljata dveh plati iste medalje. (Če se ukvarjamo s teoretizacijo sodobne kulture, je smiselno začeti s postmodernizmom in iskati njegova

¹ Fredric Jameson in Masao Miyoshi (ur.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham in London 1998, str. xvi.

² Masao Miyoshi, »'Globalisation', Culture, and the University«, v: *The Cultures of Globalization*, str. 248.

izhodišča v globalni ekonomiji; če preučujemo globalizacijo, začnemo z ekonomijo in poskušamo odkrivati posledice, ki jih ima za sodobno kulturo.) Novost, ki zadeva globalizacijo, je predvsem v »stopnji rasti trgovanja in transferja kapitala, dela, proizvodnje, potrošnje, informacij in tehnologije«, ³ ta stopnja pa je dovolj velika, da predstavlja kvalitativno spremembo. Kvantiteta se torej, če uporabimo Heglovo izrazoslovje, spreminja v kvaliteto.

V pričujočem tekstu nameravam obravnavati nekatere značilnosti omenjene spremembe, predvsem ob opiranju na delo že omenjenega Fredrica Jamesona. Razlog leži predvsem v tem, da je Jameson zadnjih dvajset let teoretiziral ta prehod (čeprav na začetku v navezavi na postmodernizem, pozneje pa tudi na problem globalizacije) za katerega je bil ves čas prepričan, da je neposredno povezan s pojavom tretje faze v razvoju kapitalizma. V skladu s tem je leta 1984 postmodernizem »definiral« kot kulturno logiko poznega kapitalizma. Poudaril je, da smo – vsaj v tem trenutku (verjetno pa še vedno) – v položaju, ko nismo sposobni »mapirati velike globalne multinacionalne in decentralizirane komunikacijske mreže, v kateri smo se znašli ujeti kot individualni subjekti«. ⁴ Na področju kulture lahko najdemo neposredno obliko refleksije tega stanja. Postmoderni *hiperprostor*, ki ga lahko npr. izkusimo v postmodernistični arhitekturi, in v katerem naše individualno telo ne more več določiti svoje lege, je posledično simbol te *globalne* nemožnosti.

II.

Poleg tega sta se na področju kulture dogodili še dve drugi pomembni spremembi. Prvič: zabrisale so se stare in udomačene razlike med visoko umetnostjo in množično (popularno) kulturo. Če je pred tem, v modernosti, pozornost – vsaj z akademskega stališča – veljala predvsem elitni kulturi oz. kulturi za »posvečene«, se je zdaj situacija spremenila in nikakor ni mogoče spregledati dejstva, da se je ločnica med visoko umetnostjo ter komercialnimi oblikami kulture popolnoma zabrisala. Če se na prvi pogled zdi, da gre za problematiko, ki zadeva postmodernizem ter je danes že zastarela in o njej ni mogoče povedati ničesar novega, pa je kljub vsemu opazen korak naprej. Tako na primer *The X-Files* Chrisa Carterja, kulturna televizijska serija devetdesetih kaže, da je možno zabrisati tudi meje med modernim in postmodernim, saj – kot je opazil Douglas Kellner: »prehaja mejo med njima in se pojavlja na obeh

³ *Ibid.*

⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London in New York 1991, str. 44.

straneh Vélike Ločnice«. ⁵ Prav to prehajanje med modernimi in postmodernimi vidiki se izkaže kot pomembno pri razumevanju pojava globalizacije.

Druga sprememba, ki jo lahko opazimo na področju sodobne teorije, je bolj težavna. Za Jamesona (in iz njegovega stališča, kot sodobnega teoretika iz ZDA) je tehnični diskurz filozofije, ki je bil še prisoten v času prejšnje generacije – od vélikih sistemov, analitične filozofije, Wittgensteina itn. – skupaj z ločenimi disciplinami od politične znanosti in sociologije do literarne kritike, danes postal preprosto in zgolj *teorija* oz. *teoretični diskurz*. ⁶ Če ni nikakršnih razlik med glasbo, slikarstvom, arhitekturo, filmom, videom, znanstveno fantastiko ali televizijsko serijo, potem lahko takšen teoretski diskurz »pokrije« vse, ker je vse postalo enakovreden del sodobne kulture. Toda kje se je pri tem izgubila umetnost?

Obe omenjeni spremembi bi namreč lahko brali kot dve strani istega kovanca, kot proces, ki je vodil h *koncu umetnosti*. Jameson je v članku iz leta 1994 trdil, sklicujoč se na Hegla, da sta se zgodila dva različna *konca umetnosti*. Prvega je uvidel že sam Hegel, ki je absolutnega duha »peljal« skozi faze *religije, umetnosti in filozofije*, pri čemer je tudi sama umetnost prešla svoja lokalna obdobja: *simbolično, klasično in romantično*. Umetnost mora torej iti skozi svoj konec in skozi odpravo estetskega.

V svoji *Estetiki* Hegel trdi: »Ravno tako, kot ima umetnost svoj »prej« v naravi in končnih sferah življenja, prav tako ima svoj »potem«, se pravi, področje, ki po vrsti transcendirata načine, s katerimi umetnost dojema in izraža Absolut. Kajti umetnost ima še vedno mejo na sebi ter prehaja v višje oblike zavesti. Ta omejitev določa predvsem položaj, ki smo ga vajeni pripisovati umetnosti v našem vsakdanjem življenju. Za nas umetnost ni več najvišji način, na katerega resnica dosega svoj lastni obstoj [*die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*].« ⁷

Navedeni Heglov odlomek se nanaša na določen zgodovinski čas: na obdobje modernizma, ki si je lastil edinstven način dojemanja in izražanja absoluta; oziroma je želel biti za nas vsaj »najvišji način, na katerega si resnica izgrebe svojo pot v lastni obstoj«. ⁸ Skratka: »Modernizem je našel svojo avtoriteto v relativizaciji različnih filozofskih kodov in jezikov, v sramotenju le-teh ob razvoju naravoslovnih znanosti in v stopnjevanju kritik abstraktnega in

⁵ Douglas Kellner, »The X-Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Zv. 57 (1999), št. 2, str. 164.

⁶ Cf. Fredric Jameson, »Postmodernism and Consumer Society«, v: *The Cultural Turn*, Verso, London in New York 1998, str. 2–3. Članek je prvič izšel leta 1988.

⁷ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, nav. v: Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'«, str. 82.

⁸ Fredric Jameson, »'End of Art' or 'End of History'«, str. 82.

instrumentalnega razuma ...».⁹ Vendar pa načini, s pomočjo katerih je bila filozofska avtoriteta oslABLJENA in spodkopana, niso preprosto in neposredno omogočali umetnosti, da bi se razvijala poleg nje, kot nekakšna alternativna pot do absoluta. In v tem smislu je mogoče priznati Heglu del resnice: pričakovani in napovedovani »konec umetnosti« se je zgodil. Vsaj v nekem smislu, kajti določena vrsta umetnosti je res prenehala obstajati. Vendar pa po drugi strani filozofija ni izpodrinila umetnosti, kot je Hegel pričakoval. Zgodilo se je nekaj drugega: nova in drugačna oblika umetnosti se je nenadoma pojavila in prevzela mesto, ki naj bi po »koncu umetnosti« pripadalo filozofiji. Nova oblika umetnosti je želela zamenjati filozofijo, ki je bila oz. naj bi bila »najvišji način, na katerega resnica dosega svoj lastni obstoj«. To obliko umetnosti imenujemo modernizem.

Opraviti imamo torej z dvema oblikama ali vrstama umetnosti, ki sta bili znani že v Heglovem času: *umetnost lepega* in *umetnost sublimnega* (oz. *lepo* in *sublimno*). Philippe Lacoue-Labarthe je trdil, da moramo to, kar imenujemo modernizem, konec koncev poistovetiti s samim sublimnim. Temu sledi tudi Jameson: »Modernizem teži za sublimnim kot za svojim lastnim bistvom, ki ga lahko imenujemo transestetsko, v kolikor si lasti Absolut, se pravi, v kolikor verjame, da če naj bi nekaj sploh bilo umetnost, mora biti onstran umetnosti.«¹⁰

Po drugi strani pa je mogoče umetnost, katere konec je Hegel predvidel, izenačiti (v Kantovem smislu) z *lepim*. Lepo je torej tisto, kar se ob koncu umetnosti »konča« in mine, vendar pa ga ne zamenja filozofija (tu se je Hegel zmotil) temveč samo sublimno, z drugimi besedami, estetiko lepega zamenja estetika modernosti. Vendar pa tudi *lepo* ni povsem izginilo – umrlo je zgolj v Heglovih očeh, v smislu neposredne navezave na absolut. Sicer pa je tudi *lepo* preživelo konec umetnosti in tudi prevlado sublimnega spremljata vztrajanje in reprodukcija drugotnih oblik lepega: *lepo* je preživelo kot dekoracija (brez vsakršnih zahtev po resnici). Toda, kot trdi Jameson, to je šele prva polovica zgodbe; potem se je zgodil še drugi »konec umetnosti«.

Drugi »konec umetnosti« je povezan s procesom razkroja modernosti, procesom na področju kulture, ki je vodil v nastanek *Teorije*. »Konec umetnosti« v tem obdobju ob koncu modernosti ni bilo zaznamovano zgolj z izginotjem velikih avtorjev modernizma, ustvarjajočih v času med leti 1910 in 1955, temveč tudi s pojavom podobno pomembnih in slavnih teoretikov od Lacana, Barthesa, Baudrillarda, Derridaja in Žižka do samega Jamesona. Jameson trdi, da je teorija izšla iz samega estetskega, neposredno iz kulture modernosti; estetsko tako ni povezano le s področjem lepega, temveč je v modernosti

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, str. 83.

prav tako povezano tudi s področjem sublimnega. Funkcijo sublimnega pa je prevzela ravno teorija. Sublimno je en del, ena polovica umetnosti; druga polovica (po prvem »koncu umetnosti«) je lepo. In prav ta drugi preživel del – lepo – »zdaj oskrbuje področje kulture v trenutku, ko se je produkcija modernosti postopoma osušila«.¹¹

To seveda ni nič drugega kot postmodernost: vrnitev lepega in dekorativnega na mesto starega (moderne) sublimnega ter opustitev iskanja absolutnega oz. zahtev po resnici s strani umetnosti. Kar je ostalo od umetnosti, je zgolj vir čistega užitka in zadovoljitve. Obe obliki – lepo in sublimno – torej tvorita drugi (postmoderni) »konec umetnosti«. Ob tem pa si prizadevata, da bi druga drugo izrinili. Če so bila sedemdeseta leta čas teorije, so bila osemdeseta čas potrošnje; in celo teorija sama je postala blago. Po drugi strani pa je povratek lepega pomenil kolonizacijo dejanskosti z vizualnimi in prostorskimi formami. Prav ta komodifikacija, ki je implicitno prisotna v lepem, nas vodi nazaj k problemom globalizacije. Uporaba (in zloraba) lepega kot sinonim za kulturo, skupaj s komodificirano teorijo, ki ni več sposobna vzpostaviti kritične komponente filozofije, igra izjemno pomembno vlogo tudi v samem procesu globalizacije.

III.

Glavni akterji v procesu globalizacije so multinacionalne korporacije, ki pri globalizaciji svetovnega trga uporabljajo svojo ekonomsko moč. Z njeno pomočjo kontrolirajo politiko in celo oborožene sile. Težava pa je v tem, kot piše egiptovski pisec Sherif Hetata, da se ljudje takšnim procesom vedno upirajo: upirajo se »izkoriščanju, upirajo se nepravici, borijo se za svobodo, za svoje potrebe, varnost, boljše življenje, mir«.¹²

Multinacionalne korporacije oz. »gospodarji« globalne ekonomije uporabljajo kulturo pri oblikovanju posameznikov kot globalnih potrošnikov. In to natanko tisto kulturo, ki je ostala na prizorišču po drugem »koncu umetnosti«: komodificirana kultura brez kritične sposobnosti. Kultura zdaj lahko pomaga globalni ekonomiji pri razširjanju njenega trga preko vseh meja in po vsem planetu. Kultura lahko tudi preprečuje in ovira upor vseh tistih posameznikov, ki »ne marajo tega, kar se z njimi dogaja ali pa imajo glede tega dvome oz. bi radi o tem razmislili. Kultura je kot trgovanje s kokainom, ki dandanes postaja globalno«.¹³ V tem smislu kultura, ki ni nič drugega kot

¹¹ *Ibid.*, str. 86.

¹² Sherif Hetata, »Dollarization, Fragmentation, and God«, in: *Cultures of Globalization*, str. 276.

¹³ *Ibid.*, str. 277.

ideologija, igra bistveno vlogo v razvoju vedenjskih vzorcev, vrednot, odnosov glede spolnosti in ljubezni, sreče in uspeha.

Ostane seveda vprašanje, ali je to vsa in edina oblika kulture, ki je še preostala? Ali res lahko govorimo o globalni kulturi? Ali globalna pomeni tudi *totalna* (ali celo totalitarna) kultura, ki bo sčasoma izbrisala vse ostale oblike kulture? Bistvo kulturnega projekta globalnega kapitalizma je v tem, da prepriča ljudi naj konzumirajo preko lastnih bioloških potreb, ter na ta način ohranjajo akumulacijo kapitala in zagotovijo preživetje globalnega kapitalističnega sistema v nedogled. Cilj globalnih kapitalistov je totaliteta: totalna vključitev vseh družbenih razredov in skupin (če danes sploh še lahko govorimo o družbenih razredih).

Teorija se danes – razen redkih izjem, kot je npr. Jameson – izogiba pojma totalitete, čeprav je le-ta pomemben za razumevanje globalizacije. Morda je tudi zaradi tega filozofska interpretacija globalizacije šele na svojem začetku oz. je še vedno v Heglovih rokah. Kot kaže gre primeren pristop k problemu globalizacije skozi Heglovo opozicijo identitete in razlike, ki se na vsebinskem nivoju kaže kot enotnost nasproti mnogoterosti. To je le drugačen način izražanja, ki izpostavlja odnos med univerzalno, globalno oz. internacionalno kulturo identitete na eni strani, ter lokalno, nacionalno kulturo, uteljeno na razliki, na drugi.

Tak formalni odnos pa je mogoče zaznati tudi na drugi ravni: med identiteto nacionalne kulture in razliko subkulture ali gibanja. V tem primeru so vloge spremenjene: v odnosu med nacionalno državo in subkulturo (odnos med celoto in delom) je nacionalna država nosilec identitete in sovražnik razlike. Toda v resnici je pravi sovražnik razlike transnacionalni sistem kapitalizma. Sovražnik je, trdi Jameson: »amerikanizacija in standardizacija proizvodov, ki odslej pripadajo enotni in standardizirani ideologiji in praksi potrošnje«. ¹⁴ Na tej točki se razmere seveda spremenijo in nacionalna država ter njena nacionalna kultura nenadoma predstavlja pozitivno vrednoto v primerjavi z totalizirajočo globalno kulturo. Pozitivno in negativno je izmenljivo: enkrat je nacionalna kultura v vlogi nosilca identitete, drugič je določena skozi razliko.

V svoji *Veliki logiki* (*Wissenschaft der Logik*) je Hegel pojasnil, kako ravnati s tako težavnimi odnosi in kategorijami, ki jih konstituirajo; v našem primeru predvsem z identiteto in razliko. Začnemo z identiteto, zgolj zato, da bi ugotovili, da je vedno določena v izrazih svoje razlike glede nečesa drugega; preidemo k razliki in ugotovimo, da kakršno koli mišljenje o njej vsebuje mišljenje o »identiteti« te specifične kategorije. Ko začnemo opazovati identiteto,

¹⁴ Fredric Jameson, Masao Miyoshi, *The Cultures of Globalisation*, str. 74.

ki preide v razliko in razliko nazaj v identiteto, zapopademo obe kot neločljivo nasprotje; naučimo se, da moramo vedno obe misliti hkrati. Toda, ko se naučimo tega, ugotovimo, da nista v nasprotju, temveč, v nekem drugem smislu, eno in isto. V tem trenutku smo dosegli *identiteto identitete in ne-identitete*.

Razumevanje globalizacije v izrazih Heglove totalitetne filozofije, kot identitete identitete in ne-identitete, nas vodi nazaj na področje čistih filozofskih problemov, ki jih še vedno odkrivamo tudi v sodobni družbi. Ne gre za to, da bi s pomočjo filozofije spreminjali svet, vendar pa nam vračanje k osnovnim filozofskim problemom še vedno lahko pomaga, da ta – čeprav globalni – svet vsaj do neke mere razumemo.

Ernest Ženko
Filozofski inštitut ZRC SAZU
Ljubljana

